Nº 6
2EJ

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

EL TEATRO DE LOS SIN TEATRO (SERPIENTE DIJO)

TESINA DE GRADO

PARA OBTENER EL TITULO DE:

LICENCIATURA EN LITERATURA DRAMATICA Y TEATRO

P R E S E N T A :

EDUARDO VALDES RODRIGUEZ

FACULTAD DE FILOSOFIA
SRIA. ACAD.
SERVICIOS

MEXICO, D. F. 1992

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Universidad Nacional Autónoma de México
UNAM
Biblioteca Central
Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

EL TEATRO DE LOS SIN TEATRO

ANTECEDENTES

- La circunstancia social
- La circunstancia particular

OBJETIVOS

- Crear un grupo de Teatro
- El grupo y 'la calidad profesional'
- No ha de invertirse mucho dinero
- Sustituir elementos escenográficos (el cuerpo de los actores)
- Crear espectáculos para cualquier sitio
- Invitar con el espectáculo a transformar la realidad

CONCLUSIONES

- El papel del espectador
- Tirar los muros del Teatro

APENDICE

- 'Serpiente dijo' (Apoteosis de la carne).

BIBLIOGRAFIA

EL TEATRO DE LOS SIN TEATRO

ANTECEDENTES

LA CIRCUNSTANCIA SOCIAL

La circunstancia social en que nos desenvolvemos, engendrada por un país altamente explotado que sufre una 'crisis económica', trae como consecuencia que las actividades artísticas, por no servir para satisfacer necesidades culinarias sean 'depreciadas', económicamente relegadas.

Es así como, dentro de este marco social, entre otros más se dan dos aspectos: Por un lado, existen los espectáculos elaborados por los que detentan los espacios de representación que se venden a precios exorbitantes, y no precisamente por el profesionalismo de los artistas o la calidad del espectáculo.

En el otro aspecto, las obras elaboradas por los grupos denominados "independientes", los cuales por lo general crean a partir de escasos recursos y no tienen un espacio para representar, lo que no quiere decir que no sean profesionales o no tengan calidad, pero no pueden cobrar (por los trámites para con el fisco, los 'derechos del autor' de las obras que se representan, etc.) y sin embargo, si logran conseguir un espacio, casi se les cobra por otorgárselo (o abiertamente se expone la situación como un negocio y se tiene que pagar por el espacio) y se les trata cual si estuvie-

sen recibiendo grandísimo favor.

LA CIRCUNSTANCIA PARTICULAR

La carrera de Literatura Dramática y Teatro ofrece un vasto campo que puede abordarse por 'escalones'. Es decir, el que incursione en un área, si se capacita lo suficiente, puede explayarse grandilocuentemente en los campos en los que participe.

Según los recursos: creativos, humanos, económicos (en este orden), le es probable escribir un texto dramático, ejercer la docencia al capacitar actores para la representación, dirigir a los mismos actores que entrenó y, si es necesario, actuar en el espectáculo.

Cito estos datos que son bien conocidos porque considero que es conveniente que estén plasmados, pues analizando la situación social del país (análisis que consideremos pertinente tratar en otra ocasión, para no salirnos del tema que abordamos), conocer cual es la reacción que se da para con el arte y el saber que somos muchos en la misma problemática (por lo menos la gran mayoría de mis compañeros de generación), los cuales nos hemos preparado para representar un trabajo con calidad profesional y sin embargo no tenemos espacio donde representarlo.

Esto hizo que los conocimientos que iba adquiriendo en el transcurso de la licenciatura los llevara a la práctica en busca de unos específicos

OBJETIVOS:

- Crear un grupo de Teatro
- El grupo y la calidad profesional

- No ha de invertirse mucho dinero
- Sustituir elementos escenográficos (el cuerpo de los actores)
- Crear espectáculos para cualquier sitio
- Invitar con el espectáculo a transformar la realidad

- CREAR UN GRUPO DE TEATRO

Los sujetos que se reunan para hacer Teatro deben estar dispuestos, por las exigencias tan difíciles a las que se enfrentan cuando se deciden a producir un fenómeno artístico en una sociedad que repudia toda actividad espiritual, si es preciso, a morir en el escenario defendiendo su posición ante la vida.

Ellos tienen que saber de qué manera lo consiguen, pero toda su actividad debe tender a la creación artística. Aun si han de solventar sus necesidades primarias mediante un trabajo asalariado o si manifiestan un determinado estado civil. Porque

> solamente por una continua renovación de nuestra relación hacia lo que pasa a nuestro alrededor, podemos crear una actitud hacia nuestro oficio. Es el proceso el que nos transforma, la necesidad de nuestra elección debe ser puesta a prueba cotidianamente a través de nuestro trabajo con tales exigencias inhumanas que pocas personas resisten: los que están animados por una necesidad irreductible, las "bestias de carga" que anulan la inercia que nos deja satisfechos con resultados superficiales, ya no se trata de ser misionero o artista original. Se trata de ser realistas.

> Nuestro oficio es la posibilidad de cambiarnos y, de este modo, cambiar la sociedad. No debe preguntarse: ¿Qué significa el Teatro para el pueblo? Es una pregunta demagógica y estéril. Más bien: ¿Qué significa el Teatro para mi? La respuesta convertida en acción sin compromisos ni miramientos, será la revolución en el Teatro.(1).

Se debe crear desde la nada y desde lo más honesto de sí mismo.

Desde la nada porque los métodos tradicionales deben ser rechazados junto con la postura de crear espectáculos sólo para divertir. Reír puede considerarse como manifestación espiritual, pero hacer reír para relajar el espíritu y entorpecerlo es alinearse a intereses bastante egoistas, en un momento en que sabemos que la situación exige estar alerta ante el evidente ascenso de actitudes fascistas. Crear desde la nada porque sólo se cuenta con el cuerpo y la voluntad de hacerlo. Y confiar sin descanso en que esto es suficiente para lograrlo.

> El cerco del Teatro puede ser roto. Tu Teatro puede usarse como un objeto de cambio en una realidad sin Teatro, para acercarte y confrontarte con gente cuyas necesidades son distintas de las tuyas.
> Pero debes descubrir una nueva humildad. Ser un extranjero que baila, la gente se agrupará a tu alrededor porque has aceptado no ser el ombligo de este organismo viviente, que no es 'tu' público. A pesar de todo debes tener la

> misma fuerza, la misma tenacidad, el mismo coraje para todo el tiempo seguir adelante. Existen fuerzas oscuras que ciegan. Y existen fuerzas oscuras que esclarecen. (2).

Mas el espíritu de la época clama por un entrenamiento elevado. Y no es que haya (aunque buena falta le hace) de instruirse al público. Se trata de reproducir un conflicto. Es decir, representar maneras diferentes de pensar, filosofías contrarias. Se trata de elevar espiritualmente al público, de subirlo al nivel en que se tiene al arte y no de bajar al arte al nivel en que se tiene a la gente.

> Ningún derecho asiste a pretender ser distinto. Es moralizante e ingenuo apelar a un derecho que únicamente se encuentra en las constituciones o en el mundo de las ideas y que a veces ni siquiera allí se encuentra.
> ¿Un derecho conquistado por quién? ¿con qué fuerza? Si la fuerza, controlada o violenta, de la autoridad y de las distintas mayorías no puede conceder a la larga este derecho, entonces es un suicidio mostrarnos con todas nuestras aspiraciones, con todas nuestras necesidades. Corremos el riesgo de ser catalogados como "pecadores", "enfermos", "socialmente desadaptados", "asociales".
> Es necesario crearse una trinchera. (3).

El objetivo primordial de nuestro grupo de Teatro es: Conseguir en nosotros mismos hacer más libre al ser humano y mostrar la libertad que alcancemos como una pauta a la cual todos tienen acceso.

Tal definición se basa en lo siguiente: El arte manifiesta lo más elevado del hombre y, por lo tanto, no puede encadenarse a intereses parciales.

> Una triste verdad dice que cuando se es poco numeroso nada puede hacerse; que al fin uno quedará siempre reducido a no ser más que un instrumento en las manos de quienes controlan las grandes instituciones, y que tienen el poder de abrir y cerrar las fuentes de nuestra subsistencia; que fatalmente, será necesario integrarse o bien quedar reducidos a la inactividad y a la ineficiencia.
> El que todo esto sea falso es algo que se puede mostrar por experiencia.
> Quien no acepta una sociedad y una cultura que le son impuestas, sino que busca una sociedad diferenta y su propia cultura, debe cambiar la pregunta. Debe preguntarse qué es lo que quiere, él, con el teatro de la sociedad.
> Constatando el malestar o la imposibilidad de integrarse a una vida inhumana, algunos hablan de marginalidad de una forma positiva.
> Hablan de su 'locura' y la exaltan como algo a defender.

> Pero la marginalidad y la locura son precisamente lo que combatimos a fin de permanecer fieles a nuestras necesidades fundamentales, rehusando quedar reducidos a la impotencia y al silencio. No dejarse domesticar no significa refugiarse en la marginalidad y la locura.
> Esto significa no dejarse 'domesticar por' la marginalidad y 'por' la locura.
> El Teatro es derroche, pero también es una actividad socialmente aceptada. Aparentemente es improductivo, pero justifica un trabajo de grupo. Puedes proyectar en él tus sueños y obsesiones, pero dándoles cuerpo, llegando a los demás sin quedar en la superficie del idioma que tenéis en común. Es el medio para escapar a la razón de los domadores, para romper el círculo de la soledad. Respondiendo de este modo se responde a la verdad. (4)

Sin embargo el arte no ha de encadenarse a la política. Esto no impide que en algunos puntos coincidan. Pero las verdaderas creaciones del espíritu humano trascienden las épocas y pueden contener un mensaje moral o una crítica social, más no por ello estancarse en un mero movimiento político. Descubrimos así que por la forma de revelarse, nuestro teatro tiene que vivir al margen,

con frecuencia fuera o en la periferia de los centros y de las capitales de la cultura. Es un Teatro hecho por gentes que se definen actores, directores, aunque solamente en algunos casos hayan recibido una formación teatral tradicional, lo que les vale no ser reconocidos como profesionales. Sin embargo no son aficionados. Cada jornada está consagrada por ellos a la experiencia teatral, algunas veces a lo que llaman el entrenamiento, o a los espectáculos por los que deben luchar a fin de encontrarles un público.

Un poco por todas partes, jóvenes se reúnen y forman grupos teatrales que se obstinan y perseveran, islas sin contacto entre sí, en Europa, América...

Pero estos grupos no pueden sobrevivir más que bajo dos condiciones: O bien instalándose dentro del círculo de los teatros reconocidos, aceptando las leyes de la oferta y la demanda, conformándose a los gustos de la moda, doblegándose a las preferencias de los ideólogos políticos y culturales; ó bien consiguiendo individualizar, a fuerza de trabajar, un espacio propio, buscando lo escencial a lo cual permanecer fieles, esforzándose a obligar a los otros a respetar esta diversidad.

Quizás sea aquí, en el tercer teatro, donde se pueda ver, más allá de la motivaciones 'a posteriori', lo que constituye la materia viviente del teatro y le da este lejano sentido que

> atrae energías y que a pesar de todo, hace que, en nuestra sociedad, esté todavía vivo. Distintos hombres en distintas partes del mundo viven el teatro como un puente, siempre frágil, entre la afirmación de sus necesidades personales y la exigencia de contagiar, con ellas, la realidad que los rodea. ¿Porqué justamente escoger el teatro como factor de cambio cuando todo el mundo sabe muy bien que hay otros factores que deciden la realidad en que vivimos? ¿es pues una forma de ceguera? ¿una mentira vital? Quizá el teatro permita a estos hombres la manera de estar presentes -lo que los críticos llamarían "nuevas formas expresivas"- de buscar relaciones más humanas entre hombre y hombre, para realizar una célula social en el seno de la cual las intenciones, las aspiraciones y las necesidades personales empiecen a transformarse en acciones. ... Esta actividad es justificada desde el exterior como un imperativo ético, que no se limita a la sola profesión, sino que se extiende a la totalidad de la vida cotidiana. ¿Elección irrisoria? Pero quienes lo hacen pagan el precio. (5).

El arte se ha tornado así en la manifestación más vital y profunda de nuestra existencia. Es lo que permite afirmarnos en un mundo que rechaza cualquier asomo de espiritualidad, tachándolo de 'locura'. Es lo que nos permite desnudarnos, liberarnos en un mundo que no aceptamos.

¿Porqué nos interesa el arte? Para cruzar nuestras fronteras, sobrepasar nuestras limitaciones, colmar nuestro vacío, colmarnos a nosotros mismos. No es una condición, es un proceso en el que lo oscuro de nosotros se vuelve de pronto transparente.

> En esta lucha con la verdad íntima de cada uno, en este esfuerzo por desenmascarar el disfraz vital, el teatro, con su perceptividad carnal, en este lugar de provocación, el actor (el ser humano) es capaz de desafiarse a sí mismo y a su público, violando estereotipos de visión, juicio y sentimiento; sacando más porque es el reflejo del hálito, cuerpo e impulsos internos del organismo humano. Este desafío al tabú, esta trasgresión, proporciona el choque que arranca la máscara y que nos permite ofrecernos desnudos a algo imposible de definir pero que contiene a la vez a Eros y a Caritas. (6).

- El GRUPO Y LA CALIDAD PROFESIONAL

En cuanto a la actuación, la preparación de actores, la dirección de actores y el poema dramático.

a) La Actuación

El trabajo del actor es bastante ingrato, y más en un sistema socioeconómico en crisis como el que padecemos, gracias a los ciclos de la "evolución" del capitalismo: incomprendido por todos, mal pagado, mal comido, mal dormido y exprimido hasta el agotamiento.

Aquí se piensa que prestar un espacio a un grupo de teatreros profesionales pero independientes, para representar su obra, es hacerles un favor inmensurable. Pero no se toman en consideración los beneficios sociales, culturales y económicos que obtienen los "prestadores" porque en su loçal se lleve a cabo el espectáculo.

Aparte de los obstáculos externos de todo tipo, el actor debe exigirse una actitud de total entrega:

> ...En una época donde la fe religiosa está considerada como neurosis, nos falta la medida para juzgar el éxito o el fracaso de nuestra vida. Sean cuales sean las motivaciones personales y ocultas que te han traído al teatro, ahora que ejerces esta profesión, debes encontrar un sentido que vaya más allá de tu persona, que te sitúe socialmente frente a los demás.
> Sólo en las catacumbas puede prepararse una vida nueva. Ese es el lugar de quienes, en nuestra época buscan un compromiso espiritual y no tienen miedo a la confrontación difícil. Esto supone coraje: la mayoría de la gente no tiene necesidad de nosotros. Tu trabajo es una forma de meditación social sobre tí mismo, sobre tu condición de hombre en una sociedad, y sobre los acontecimientos que tocan lo más profundo de tí mismo a través de la experiencia de nuestro tiempo. Cada representación de este teatro precario que choca contra el pragmatismo cotidiano puede ser la última, y tú debes considerarla como tal, como tu po-

> sibilidad de reencontrarte, dirigiendo a los demás el saldo de cuentas de tus actos, tu testamento.
> Si el hecho de ser actor significa todo esto para tí, entonces surgirá un Teatro nuevo, (...) una nueva relación se establecerá entre tú mismo y los hombres que por la tarde vienen a verte porque te necesitan. (7).

No importa que el actor tenga que trabajar por un salario para que pueda ir muriendo. Lo importante es que admita que todos sus actos estén encaminados a crear para los demás. Aceptarse como el que va a mostrar dramas (acciones, contradicciones, conflictos) para los otros, es aceptar que la actividad primordial será la de mostrar al ser humano y su posibilidad de transformarse, revolucionarse en su desenvolvimiento,,el trabajo del actor es crear a partir de sí mismo, fielmente al personaje, según lo haya analizado; entre más exhaustivamente más riqueza. Para el actor, la "verdad escénica" es un 'juego en serio'. Debe creer lo que hace en el escenario y entonces tornarse así en lo que realmente debe ser el hombre: el actor de la vida, el centro del Universo, el dueño de su propio destino.

Además lleva a cabo un doble juego, que por ser el que lo realiza está más insertado en él. Por una parte muestra quizá a un personaje que es envuelto, arrastrado por las circunstancias. Pero como actor, como creador, como transformador de los fenómenos sociales, al analizarlos, tiene más probabilidad de controlarlos: está dentro de la tormenta, pero antes ya estuvo fuera, la vio de lejos, palpó las consecuencias y sabe cómo dominarlas.

Asimismo muestra a los demás el dominio que se puede ejercer sobre ellas (aun si sucumbe).

Y ya que

> ... Eliminando gradualmente lo que se demostraba como superfluo, encontramos que el teatro puede existir sin maquillaje, sin vestuarios especiales, sin escenografía, sin un espacio separado para la representación (escenario), sin iluminación, sin efectos de sonido. No puede existir sin la relación actor - espectador en la que se establece la relación directa y "viva". (8).

O sea, consideramos que los elementos esenciales, sin los cuales no puede darse el fenómeno denominado Teatro solamente son dos, a saber: el actor y el espectador. Todos los otros que pudieran mencionarse, puede, de alguna manera, prescindirse de ellos. Por ejemplo, el vestuario, aunque sirva para acentuar la forma en que la gente se cubría en una época o lugar determinados y con ello contribuir a meter al público en la acción que se escenifica, puede sin embargo sustituirse con unos ademanes específicos, formas de comportarse características de la época y una determinada manera de hablar. Respecto a la escenografía, el público generalmente acepta cualquier convención que se le presente y que se estructure coherentemente. Esto es, si al principio del espectáculo le mencionamos, sin que haya absolutamente nada en el escenario que en tal lugar hay una recámara estilo Luis XIV y se la describimos grandilocuentemente, o que hay un catre o una mecedora, aceptará sin mucha reticencia que en verdad la acción se desarrolla enmedio de los trebejos que le mencionamos. Siendo así, los otros elementos como son iluminación, peinado, maquillaje, etc., se resuelven con menor dificultad, puesto que el cuerpo del actor puede significar, y por lo

tanto, de alguna forma, dar vida a objetos y lugares inexistentes.

¿Puede el teatro existir sin trajes y sin decorados? Sí.

¿Puede existir sin música que acompañe el texto? También, la historia del Teatro lo confirma. En la evolución del arte teatral, el texto fue una de las últimas cosas que se le añadieron. Si colocamos a unas personas en un escenario que ellas mismas hayan construido y las dejamos improvisar sus partes, como sucede en la comedia dell'arte, la representación será igualmente buena, aun si las palabras no se articulan y sólo se musitan.

Pero ¿puede existir el teatro sin actores? No conozco ningún ejemplo de ésto, quizá pudiera mencionarse el espectáculo de títeres. Pero aún así puede verse el actor detrás de la escena, aunque se trate de otro tipo de Teatro. Puede existir el teatro sin público? Por lo menos se necesita un espectador para lograr la representación.

Así nos hemos quedado con el actor y el espectador. De esta manera podemos definir el Teatro como lo que sucede entre el actor y el espectador. El Teatro tiene que reconocer sus propias limitaciones. No puede ser más rico que el cine, dejejemos que sea pobre. Si no puede ser atractivo como la televisión, dejemos que sea acético. Si no puede ser una atracción técnica, renunciemos a toda la técnica exterior.

Hay un solo elemento del cual el cine y la televisión no pueden despojar al Teatro: la cerca -

> nía del organismo vivo. Debido a esto cada desafío del actor, cada uno de sus actos mágicos se vuelve algo grande, algo extraordinario, algo cercano al éxtasis. (9)

Pero ya que el actor es un sujeto que trabaja, única y exclusivamente con su cuerpo, para lograr precisamente estados elevados, debe entrenarse exhaustivamente, física y espiritualmente para enfrentarse al público, y estar conciente de que cada una de sus representaciones viene a ser una trasgresión de la vida común y corriente de la gente. El actor, por tanto viene a ser el prototipo del ser humano y, por esto, ha de tratar de ser lo más exigente posible consigo mismo y lo más virtuoso -como sujeto social- en tanto representa a los demás.

> El actor es un hombre que trabaja en público con su cuerpo, ofreciéndolo públicamente; si este cuerpo no muestra lo que es; entonces no es un instrumento obediente capaz de representar un acto espiritual. Si es explotado por dinero y para ganar el favor del público, entonces el arte de actuar linda con la prostitución.
> Si el actor al plantearse públicamente como un desafío, desafía a otros y a través del exceso, la profanación y el sacrilegio injurioso se rebela a sí mismo deshaciéndose de su máscara cotidiana, hace posible que el espectador lleve a cabo un proceso similar de autopenetración. Si no exhibe su cuerpo, si en cambio lo aniquila, lo quema, lo libera de cualquier resistencia que entorpece los

> impulsos psíquicos, entonces no vende su cuerpo sino lo sacrifica. Repite la expiación. Paraque este tipo de actuación no se quede en lo pasajero y en lo fortuito como fenómeno que no pueda definirse ni en el tiempo ni en el espacio, si queremos que un grupo de teatro tenga como pan cotidiano este tipo de trabajo, entonces debemos seguir un método especial de investigación y entrenamiento. (10)

Un método que nos libere cada vez más de las limitaciones, de la mediocridad y de la vileza a la que nos conduce la cotidianeidad de una sociedad decadente, y que nos conduzca a una entrega sin reticencias. Un método al cual nosotros, teatreros sin teatro, tengamos acceso porque nuestra necesidad vital de manifestarnos exige el encuentro con nuestro propio proceso.

> El entrenamiento tal y como lo practicamos en Teatro (...) no da la sensación de conocer algo, de adquirir habilidad, Es por eso que hablamos de entrenamiento y no de escuela o periodo de aprendizaje. Si nuestros actores están incluso formados en nuestro teatro no se trata de una escuela en el sentido habitual, porque ni hay enseñantes, ni programa de estudios (en el sentido habitual). Los actores deciden y elaboran su propio trabajo. Pero para llegar a este punto de libertad, es necesario poseer autodisciplina. Es por ello que el entrenamiento es necesario para todos. (11)
> De tal forma que con el entrenamiento se consi

ga que el actor alcance la esencia de su vocación cada vez que se entrega a un acto de sinceridad, cuando se revela, se abre y se entrega en un gesto extremo y solemne sin detenerse ante ningún obstáculo que oponga la costumbre o la conducta. Y más aun cuando este acto de extrema sinceridad se modela en un organismo vivo, en impulsos, en una manera de respirar, en un ritmo de pensamiento y de circulación de la sangre, cuando se ordena y se trae a la conciencia, no disolviéndolo en el caos y la anarquía formal, en una palabra, cuando este acto efectuado en el Teatro es "total", entonces, aunque el Teatro no nos proteja de los poderes oscuros, por lo menos nos permite responder totalmente, es decir, empezar a existir, porque en general reaccionamos sólo con la mitad de nuestra capacidad.(12)

(Así, en el escenario, ante el público:)

La acción debe comprometer la personalidad entera del actor a fin de que su reacción no sea inerte, no me refiero a algo "externo" como serían los gestos exagerados y las triquiñuelas. ¿Qué es lo que quiero decir? Es un problema de la esencia más profunda del actor, de una reacción de su parte que le permita revelar una a una las distintas facetas de su personalidad desde las fuentes biológicas e instintivas hasta el canal de la conciencia y del pensamiento, para alcanzar la cima que es tan difícil de definir y en la que todo se vuelve una unidad.

> Este acto de develación total del propio ser se convierte en una ofrenda de uno mismo que alcanza a trasgredir las barreras y al amor. Yo le llamo a esto un acto total, si el actor actúa de esta manera, crea una especie de provocación para el espectador.
> (Pero, ¿qué se debe entender por "acto total"?) No es sólo la movilización de todos los recursos (...) es también algo más difícil de definir, aunque muy tangible desde el punto de vista del trabajo; es el acto de mostrarse desnudo, de arrancar la máscara de la vida cotidiana, de exteriorizarse. No a fin de "exhibirse", porque eso sería, como su nombre lo indica, exhibicionismo. Es un acto solemne y profundo de revelación. El actor debe prepararse para ser absolutamente sincero. Es como un paso hacia lo más alto del organismo del actor en el que la conciencia y los instintos estarán unidos. (13)

En el proceso tan exigente que abordó, el actor debe ir desprendiéndose de sus miedos, ir aceptándose tal como es, no debe dejarse reducir por sus 'fracasos' ni vanagloriarse de sus triunfos. Siempre honesto de su esencia más verdadera y, por lo tanto, más libre.

> No podemos ocultar nuestras cosas personales y esenciales, aunque se trate de pecados. Al contrario, si estos pecados están profundamente arraigados -quizá no sean pecados sino tentaciones- debemos abrir el camino a las asociaciones.

> El proceso creativo consiste (...) en estructurar lo que se ha revelado. Si nos revelamos con todas esas tentaciones, las trascendemos y las dominamos a través de la conciencia. Este es verdaderamente el meollo del problema ético; no esconder lo básico, aunque el material sea moral o inmoral; nuestra primera obligación en el arte es expresarnos a través de nuestros motivos más personales. Otra de las cosas más importantes es correr el riesgo del fracaso. (14)

Porque la verdadera creación comienza al sobreponernos a las derrotas, y a toda costa continuar en la línea que nos marcamos, ya que la libertad surge a partir de la autodisciplina y el fortalecimiento espiritual. Pero no nos dedicamos a nuestra actividad con tanta energía precisamente para enseñar a los demás.

> Sino aprender con ellos lo que nuestra existencia, nuestro organismo, nuestra experiencia personal y única tiene que ofrecernos; para aprender a derribar las barreras que nos rodean y para liberarnos de lo que nos ata, para desterrar las mentiras que nos construimos diariamente para nuestro consumo y para el de los demás; para destruir las limitaciones causadas por nuestra ignorancia y falta de valor; en suma para realizarnos. (15)

Si el actor dedica su arte a la búsqueda de su realización y de su libertad, ¿quiere decir que únicamente trabaja para sí mismo, para su egolatría, para sentirse aceptado acaso? o, como habíamos dicho, si su actividad está dedicada a entretener a la gente, ¿debe

be solamente encauzarla a exhibirse para los otros?

> No se debe pensar en el espectador mientras se actúa. Si el actor utiliza al espectador como su punto de orientación, entonces en un sentido se está ofreciendo para la venta.
> La expresión "para el espectador" implica cierta coquetería, cierta falsedad, un autorregateo, es mejor decir "en relación con" el espectador o quizá hasta a pesar de él. Es en este punto donde radica la provocación.
> El actor debe ofrendarse y no actuar ni para él ni para el espectador. Su búsqueda debe orientarse de su interior 'hacia' el exterior, pero no 'para' el exterior. (16)

b) La Preparación de Actores

En el Teatro de los sin teatro, la preparación de actores significa encauzar al ser humano hacia manifestaciones más libres, más desprejuiciadas. Esto trae como consecuencia que los métodos tradicionales de las escuelas (programas y toda una gama de 'materias') sean inoperantes para nosotros, y así, encaucemos nuestra búsqueda a crear una disciplina que responda a las necesidades particulares de cada actor.

> Aquel que forma al actor parece ser capaz de llenar la zona del silencio que tapa para el espectador el "secreto" del actor. La zona del silencio no puede ser eliminada, es el obstáculo necesario para pasar el umbral. Para esto, y no para transmitir técnicas y experiencias, sirven los escritos sobre el actor: ha-

> cen del silencio algo rudo, lo solidifican en un muro de reglas, de teorías en las qué apoyarse para saltar al otro lado con las propias fuerzas. Sabemos, en general, qué es lo que debe esperar un joven que desea llegar a ser actor: entrar en una escuela donde la práctica teatral le es enseñada dividida en asignaturas. Difícilmente le sucederá que pueda trabajar durante un largo periodo con alguien que le transmita su experiencia personal, que sea capaz y tenga tiempo no de enseñarle una técnica, un saber hacer, sino de estimularlo hacia un desarrollo personal que pueda irse profundizando durante toda su vida (...)
> La actual esterilidad de la tradición teatral obliga a cada uno a recomenzar desde el principio escondiéndose detrás de la coartada de que así se da a cada uno la libertad de un desarrollo personal. Es como despuntar las alas de un pájaro para que de este modo, en cambio, tenga la libertad de volar en las direcciones que quiera. (17)

Ya que cada quien se manifiesta de acuerdo a la problemática de su particular circunstancia y la libertad sólo puede iniciarse a partir de uno mismo.

> Es esencial transmitir las propias experiencias a los demás, aunque se corra el riesgo de crear epígonos que por excesivo celo sólo respetarán aquéllo que han aprendido. Es natural que u-

no empiece por repetir algo que no es suyo, que no pertenece a su historia y no proviene de su búsqueda. Este es el punto de partida que le permitirá alejarse.
Boulez escribió una vez lo que permite el crecimiento cultural y artístico son las relaciones entre un mal padre y un mal hijo. Ser un 'buen' padre por una parte, y un 'buen' hijo respetuoso por la otra, es un riesgo a correr.
El problema es la carga de energía que es puesta en juego durante la relación: si la influencia es tan fuerte que permite ir lejos, o si es tan débil que no produce, en cambio, más que un pequeño desplazamiento, o un marchar sobre el sitio.
Un reflejo condicionado nos hace siempre juzgar como síntoma negativo las marcas de la influencia. Este reflejo proviene del preconcepto de que sólo es posible la existencia de un modelo pedagógico: el de nuestras escuelas. Los niños y los chicos están 'obligados' a ir a las escuelas hasta una cierta edad. Además, ni ellos escogen a sus maestros, ni los maestros escogen a sus propios alumnos. (18)

Y para que la verdadera creación libre se manifieste, es necesario que desde el inicio la relación se dé libremente. Que el instructor elija al que va a instruir y que este último acepte al que lo va a guiar.

> (Porque de la) falta inicial de libertad recíproca deriva el que la relación aparezca tanto más justa cuanto más neutra, libre y blanda sea, si a cada uno le es permitido hacer lo más posible de lo que quiere, y si la transmisión de los conocimientos es impersonal e igual para todos en cualquier lugar. Esto es lo que, de algún modo, garantiza que la relación -obligada- no se transforme en una propia y verdadera violencia.
> Pero cuando la relación es libre, si nace de una recíproca elección garantiza tanto más una forma de justicia, cuanto más 'obligará' recíprocamente a ambas partes.
> Esta recíproca elección encierra la exigencia de una relación pedagógica distinta, basada en un intercambio y una influencia profunda que llega hasta una relación en la que no se sabe quién es el maestro y quién el alumno.
> Esto implica una tradición viviente, una viviente transmisión de experiencias, algo que va más allá de los principios, las teorías, las generalizaciones técnicas, los profesores con sus libros y sus programas. Implica una relación completa entre las personas. (19)

Ya que sólo verdaderamente pertenece a uno lo que da a los demás, el instructor no debe poner reticencias al transmitir su conocimiento y experiencias. Y debe tratar de conseguir que "el actor llegue a poseer todas las reglas que se ha impuesto y consiga pasar a través de éstas casi sin pensar, componiéndolas y variándolas en el

en el ritmo de su trabajo, que alcance una forma de seguridad y de libertad que para el que mira parece 'espontaneidad'".(20)

Si acaso consigue ésto, puede entonces decirse que el instructor cumple su función: mostrar los caminos de libertad que existen en cada uno.

c) La Dirección de Actores

Que sea Brecht quien introduzca el tema de este inciso, con su siguiente diálogo:

- ¿Qué hace el director cuando pone en escena una obra?
- Expone una historia ante el público.
- ¿Con qué cuenta para hacerlo?
- Con un texto, un escenario y actores.
- ¿Qué es lo más importante de la historia?
- Su sentido, es decir, aquello que tiene importancia desde el punto de vista social.
- ¿Cómo se descubre el sentido de la historia?
- Estudiando el texto, las características del autor, la época en que surgió.
- Si la historia data de otra época, ¿es posible representarla con el sentido exacto que le dio su autor?
- No. El director tiene que escoger una modalidad de lectura que interese a su propia época.
- ¿Cuál es el procedimiento fundamental mediante el cual el director expone la historia ante el público?
- La disposición escénica, es decir, la distribución de los personajes, la ubicación de unos respecto a otros, sus desplazamientos, sus entradas y salidas. La disposición escénica debe narrar la historia con riqueza de matices.

(21)

De primera instancia pudiera parecer que, con lo anterior, Brecht tratase de decir que el director debe subordinar su trabajo al autor del texto. Pero afortunadamente no es así. Su propio desarrollo como director muestra que no es eso lo que pretende.

El director tiene una riqueza de posibilidades que explotar una vez que tiene el texto en sus manos. Es él quien debe crear sus propias acotaciones. Puede desplayar su individualidad creativa hasta donde se lo permitan sus habilidades. No debe quedar reducido a ser un 'recreador' de lo que se le ocurrió al poeta. El director debe dar su propia interpretación, ha de trabajar en el montaje desde sus inicios y nunca perder de vista que se trata de una labor de conjunto.

También para el director "el espectáculo es una red minuciosamente anudada que debe infringirse, a fin de que se liberen, en un futuro imprevisto, fragmentos de nuestro pasado, de nuestras experiencias". El director aceptará que el grupo está constituido por grandes individualistas empujados por una profunda necesidad personal y que queriendo aplacar esta necesidad personal, la supera, yendo más allá, y encuentran las necesidades de los demás. Se trata de romper el propio cerco en el Teatro y luego romper el cerco del Teatro.

El director, honestamente, como parte fundamental de su labor, debe reconocer que la última palabra no le pertenece. "Después de meses y meses de trabajo, viene el momento en el cual debe ponerse a un lado y observar, tratar de penetrar el enredo que tiene delante y el significado de esta nueva presencia".(22) La cual, en última instancia, sabía que había de quedar en poder de los actores. Más no por esto su función deja de ser importante.

d) La Creación del Texto

El poeta de nuestro Teatro, al igual que el actor, necesita valor para decir la verdad sobre sí mismo. A la vez debe tener presente que "la verdad no puede escribirse sino en lucha contra la mentira

ni puede expresarse de modo genérico ambiguo". (23)

A pesar de que la creación artística consista en conferir importancia a determinadas cosas, debe tener cuidado de no caer en la situación de aquellos que vanamente y con subterfugios "no dicen sino que la silla es silla y que nadie puede hacer nada si la lluvia cae de arriba para abajo. La verdad debe ser dicha para sacar de ella determinadas conclusiones sobre el propio comportamiento". (24) O sea, las concluisones han de ser sacadas de la acción.

El poeta debe escribir no sólo para diversión de la gente sino para que esta razone y piense por cuenta propia. Su función es crear un texto que ostente un tema profundo y una forma hermosa. No le exigimos acotaciones, su labor única e importantísima es la poesía. Crear el lenguaje escrito que ha de metamorfosearse aladamente y luego, en el escenario, "hacer metafísica con el lenguaje hablado es hacer que el lenguaje exprese lo que no expresa comúnmente; es emplearlo de un modo nuevo, excepcional y desacostumbrado. Es devolverle la capacidad de producir un estremecimiento físico, es dividirlo y distribuirlo activamente en el espacio, es usar las entonaciones de una manera absolutamente concreta y restituirles el poder de desgarrar y de manifestar realmente algo, es volverse contra el lenguaje y sus fuentes bajamente utilitarias, podría decirse alimenticias, contra sus orígenes de bestia acosada, es en fin considerar el lenguaje como forma de encantamiento". (25)

Si el poeta elige un tema profundo y que es importante porque así lo define la problemática social que aborda, su misma complejidad ya lo torna bello. Mas el poeta no debe reducirse a mostrar las cosas únicamente como son -aunque claro que puede condenarse a ello-, tiene que mostrarlas como deben ser (y no precisamente adoptando una actitud moralista).

El artista está capacitado para proponer un planteamiento que rebase la circunstancia del momento o de la época. Y debe atreverse

a llegar a esta situación con todas sus consecuencias.
El texto dramático, por lo tanto, será el lenguaje llevado hasta su más hermosa manifestación: un poema.

Sin embargo en Nuestro Teatro todo el grupo contribuye a la creación del argumento, aunque haya alguien que se manifieste exclusivamente como escritor. La situación la creamos de la siguiente manera:

Se reúne el grupo para discutir un tema que todos deseemos abordar. Surgen propuestas y rechazos. Todo aquél que propone algo tiene que explicar por qué lo propone. Todo aquél que rechaza, también debe explicar por qué no acepta. Una vez determinado el tema (quizá con subtemas), se escenifica una primera improvisación. El escritor (o los escritores) plasman sus impresiones. Se plantean objetivos que se han de investigar. Y todo el grupo, cada quien por su cuenta se dedica a obtener información a cerca del tema sin desviarse de los objetivos inmediatos ni dejar de observar el objetivo general. Se reúne el grupo y se discute el material que se recopiló. Teóricamente se estructura una pequeña historia y se escenifica otra improvisación. El escritor empieza a trabajar poéticamente, ya no sólo plasma impresiones, sino que le da cuerpo al material que le transmiten los actores. Se crea una escena. Se hacen nuevos planteamientos y se investiga respecto a ellos. Se vuelve a reunir el material. Se discute. Se llega a acuerdos y se improvisa. El poeta sigue construyendo el texto a partir de lo que los otros le ofrecen. Cuando una escena ha sido "terminada" el escritor la pone a consideración del grupo y expone su visión con respecto a ella. Escucha las opiniones y críticas de todos. Si el grupo acepta la propuesta del poeta, dicha escena se da por concluida. Si la mayor parte del grupo no acepta lo que propone el poeta, éste debe hacer una consideración y, si así lo requiere la mayoría, ha de cambiar sus planteamientos. Claro que los otros deben dar argumentos que sean válidos por el

respaldo teórico que los justifica. Ya que "dios no cumple antojos ni endereza jorobados".

Una vez que de esta manera se ha elaborado el poema dramático, se realiza otra improvisación que abarque toda la historia, ya que puede darse el caso de que surjan nuevos puntos que hayan pasado inadvertidos o que hayan sido tocados muy superficialmente. Si así resulta, el poeta entonces debe abundar en ellos.

También puede darse el caso de que el poeta haya planteado su propuesta y sido rechazada por el grupo. Pero quizá luego demuestre que tal escena que fue rechazada en un principio, resulta acorde con la totalidad de la obra. Por lo tanto, quien ahora debe hacer una reconsideración es el grupo. Se realiza una nueva improvisación abarcando todo el texto, incluyendo la parte que había sido excluida. Y ahora quien decide en forma determinante si la escena antes rechazada se incluye o no, es el director, siempre con argumentos que respalden su decisión, los cuales de todos modos se ponen a reconsideración del grupo. Se acepta o rechaza la escena en cuestión y se procede a montar la obra sistemáticamente. El poeta ha cumplido la función para la que estaba encomendado: la creación del poema dramático.

- NO HA DE INVERTIRSE MUCHO DINERO

Llegamos a esta determinación a partir de que, simplemente, no lo tenemos. Pero aunque lo tuviésemos, estaríamos con lo mismo: hemos decidido hacer Teatro pese a todo.

Nuestro espectáculo y exposición teórica no son sólo muestra de un trabajo que nos llevó varios años darle cuerpo. Es también nuestra concepción de lo que es, para nosotros, el Teatro. Aunque padece 'crisis económica' nuestro bolsillo, no nos detendremos.

El espectáculo que proponemos busca que la gente se vea cautivada con lo que le mostramos y quiera participar también. No sólo porque acepten nuestra propuesta teatral (y no andamos buscando precisamente

aceptación) o incitándolo, con ésta, a transformar su realidad, de lo cual hablaremos más adelante. Sino que deseamos que el público se integre a nosotros o forme sus propios grupos y no se vea reducido a la impotencia y la apatía solamente por el factor económico. El cual, le estamos haciendo ver, aunque tenga una relativa importancia, puede solventarse de otras maneras. Porque nuestra actividad nos ha mostrado sólo dos caminos: ser un irreducible luchador de todos los días "o convertirse en un privilegiado de la industria del espectáculo. Pero un actor superespecializado es un actor que depende del público de un determinado tipo de Teatro, incapaz de estar vivo, como actor, en situaciones distintas de aquellas para las que ha sido adiestrado. Tiene un adiestramiento no una disciplina." (26).

Y para nuestra búsqueda nos parece más digno el camino difícil del actor que lucha todos los días, independientemente de que el "sistema" lo conduzca, por su misma actitud, irremediablemente a la proletarización.

Entonces concluimos que se trata de crearle al actor una disciplina, ya que aceptando que el único sendero a seguir es el enfrentamiento con una sociedad que lo rechaza, la única arma que le queda para sobrevivir como actor será la disciplina, la cual le permitirá solventar el imperativo de presentarse en cualquier sitio, por falta de su propio espacio, por supuesto. Además que dicha disciplina le hará manejar su cuerpo para que con él manifieste absolutamente todo: el medio ambiente, los objetos, su discurso. Está así resolviendo dos necesidades vitales: la carencia económica y el espectáculo, cuando ya existe un espectador, que en este punto de desenvolvimiento ni siquiera nos importa, ya que pese a todo, el espectáculo debe continuar. Y hemos llegado al manejo de la disciplina a tal extremo que ¡si no logramos atraer un espectador; al presentarnos, sea en un teatro tradicional o sea en un espacio que tomemos por asalto, de todos modos actuamos y vale para nosotros como búsqueda de lo que realmente queremos expresar y decirnos a nosotros mismos. Y de alguna forma también esto es trabajar

para los otros, la diferencia estriba en que ya no es en función de los otros. Porque trasgrede y trasciende lo vulgar y vacuo de la rutina, porque debe manifestar lo más elevado y libre del ser humano, el arte no es precisamente la revolución, pero sí algo parecido.

El camino que elegimos nos exige, para poder continuar desenvolviéndonos en las adversas circunstancias que se nos presentan, un trabajo hasta el agotamiento. Esto se debe a que consideramos el trabajo como el creador de nosotros mismos y de la belleza y, partiendo de aquí, por lo tanto, consideramos que la realidad debemos cotidianamente transformarla. Ya que para eso precisamente sobre el mundo estamos. Y la realidad más inmediata es nuestro propio cuerpo. Trabajándolo, transformándolo, haciéndolo obediente, maleable, estamos también transformando la realidad, revolucionándola.

> El entrenamiento más espectacular es aquel en el que el cuerpo vive por entero y no solamente por un proceso de relfexión intelectual o psicológica. Los entrenamientos de tipo psicológico adormecen, son como somníferos para el cuerpo. Por el contrario, la actividad física de ciertos entrenamientos irradia energía. El secreto: como irradiar energía sin dispersarla, sino concentrándola hacia una cierta resistencia, de manera que la velocidad, el peso se transformen en fuerza. En el entrenamiento, es el ejercicio el que crea una serie de resistencias. La energía topa con un obstáculo y debe transformarse. De ahí surge el momento dramático.
>
> El espectáculo refleja el entrenamiento. Si tienes un entrenamiento que doma al cuerpo, esto se verá en el espectáculo. Ya que el entrenamiento, aunque pueda impresionar por sus resultados técnicos y expresivos, en realidad es un medio para colonizar el cuerpo, para darle una nueva forma de cultura dirigida desde fuera: la que

> el cerebro ha decidido que es la buena. Y esto se encuentra en el espectáculo. Si se hace un entrenamiento muscular, se tiene un espectáculo muscular. Si se hace un entrenamiento "soporífero" de tipo psicológico, el espectáculo lo muestra. (...) La cantidad de la energía que te dirige en el entrenamiento es la misma que te dirige en el espectáculo. El momento en que el entrenamiento llega a ser un espectáculo corresponde a aquel en el que adquiere un uso social. (27)

El teatro es una trasgresión de la cotidianeidad, o ¿acaso no es tal reunirte con otros inconformes como tú a entrenar su cuerpo y, por qué no, hacerlo hermoso, y luego de un largo periodo en las catacumbas, forjándote sin miramientos, sales y en cualquier sitio te plantas y germinas tu rebeldía, la cual, desnudo, muestras a los otros? ¿No es una revolución en la que llevas como arma únicamente tu cuerpo?

La plata es otro tipo de enfrentamientos con la sociedad. Por el momento, nuestro teatro no la necesita para manifestarse.

- SUSTITUIR ELEMENTOS ESCENOGRAFICOS
  (El cuerpo de los actores)

El cuerpo humano siempre ha sido la base, en la creación de los objetos como principio esencial de la evolución de la cultura. Veamos cómo se ha llevado a cabo este desenvolvimiento:

> Los dedos de la mano forman una concavidad en la que intentan apresar parte del ser tocado. Lo hacen sin preocupación por la estructura, la articulación orgé

> nica de la presa. Si en esta fase la lastiman o no, a decir verdad es indiferente. Pero algo de su cuerpo debe entrar en ese espacio, convirtiéndose así en prenda. El espacio dentro de la mano crispada es la antesala del hocico y del estómago, por el que la presa será definitivamente incorporada. (...) Entre los hombres, la mano que ya no suelta se convierte en el símbolo del poder. "Lo puso en sus manos". "Estaba en su mano". "Está en la mano de dios". Expresiones similares son frecuentes y familiares en todas las lenguas.
> La presión puede acrecentarse hasta 'aplastar'. Cuanto más poderosa es la presa, tanto mayor la presión, que puede llegar a aplastar. Si se ha tenido que sostener una dura lucha con ella, si la presa constituye una seria amenaza, si provoca la furia o, peor, si hiere se lo hará sentir y se aplastará más fuertemente de lo que sería necesario para la propia seguridad. (28)*

Vemos entonces como, luego de solventada la supervivencia, la necesidad de afirmarse es la que impulsa al hombre a realizar la transformación de su medio a partir de lo único con lo que cuenta: su cuerpo.

---

* El no. 28 cita a Cannetti. (Bibliografía al final).

El instrumento más notorio del poder, que el hombre como muchísimos animales lleva consigo, son los "dientes". La hilera en que están dispuestos, su brillante lisura, no pueden compararse con ninguna otra parte activa de su cuerpo. Se les podría designar como el primer ordenamiento, (...) sería igualmente impresionante aunque uno sólo tuviera dos dientes. son lisos, son duros, no ceden; se les puede comprimir sin que cambien de volúmen; obran como piedras engastadas y pulidas con esmero.
Ya muy temprano el hombre utilizó todas las piedras posibles para fabricarse armas y útiles, pero tardó mucho hasta que supo pulimentarlas hasta darle la lisura de los dientes. Es probable que para pulir la constitución de los útiles, los dientes les sirvieran de modelo.
Los dientes son los guardas armados de la 'boca'. Este espacio deveras estrecho es la imagen primigenia de todas las 'cárceles'. (...) No sería equivocado suponer que realmente hubo una oscura influencia de las fauces sobre éstas.
La 'estrecha' garganta por la que toda presa ha de pasar, es para los pocos que aún pasan con vida, el último de todos los horrores.
La fantasía del hombre siempre se ocupó de estas etapas de la incorporación.
La mano alcanzó su perfección por otros caminos, por los caminos en los que ha renunciado a la violencia y a la presa. La verdadera 'grandeza de las manos' está en su 'paciencia'. Los tranquilos y acompasados procesos de la mano han creado el mundo en el que

queríamos vivir. El alfarero, cuyas manos saben modelar la arcilla aparece como Creador ya al comienzo de la biblia.
La mano que recoge agua es el primer recipiente. Los dedos de ambas manos, que se trenzan entre sí, forman la primera canasta. (...) Se tiene la sensación de que las manos lleven su propia transformación. No basta con que ésta o aquélla conformación exista ya en el entorno. Antes de que el hombre primigenio intente darle forma, sus manos deben comenzar por 'representar'. Puede que tiempo atrás haya habido cáscaras vaciadas como nueces de coco, pero estas eran arrojadas sin prestarles mayor atención. Hasta que los dedos, que forman una concavidad para recoger agua, hicieron realidad la primera fuente. Uno se podría imaginar que los objetos, en nuestro sentido de la palabra, objetos a los que corresponde un valor porque los hemos hecho nosotros mismos, existían primero como 'signos de las manos'. Parece haber un punto central de enorme importancia, donde el nacimiento del lenguaje gestual correpondía a aquel placer de dar forma a los objetos uno mismo, mucho antes de intentarlo realmente. Lo que se representaba con ayuda de las manos, sólo más tarde, una vez que había sido representado suficientemente se hizo realidad. 'Palabras y objetos' serían pues emanación y resultado de una única experiencia unitaria, precisamente la de la 'representación por las manos'. Todo lo que el hombre es y puede, todo lo que en un sentido representativo constituye su cultura, se lo incorporó por transformaciones. Manos

y rostros fueron los vehículos propiamente dichos de esta incorporación. (28)

La anterior exposición teórica nos permite afirmar que todos los objetos pueden ser creados a partir del cuerpo entero y no sólo de las manos. El actor debe poner en juego el infinito recurso de su expresión corporal, su imaginación y su fantasía -respaldado por su entrenamiento- para resolver la ausencia de elementos escenográficos: a través de sus sentidos debe hacerle sentir al espectador. O sea, si el personaje está en el campo, el público ha de sentir no la brisa, pero sí el placer de sentir la brisa que transmite el autor. No el olor, pero sí el placer del olor del campo. No la silla desvencijada en la que se sienta enmedio de una choza semiderruida que le sirve de hogar, sino el sentimiento que surge de sentarse en esa silla o de dormir a la intemperie, en una circunstancia dada.

Porque si el actor sugiere no sólo verbal, sino más que nada simbólicamente los elementos que se hallan en el escenario y a partir de ahí les da vida tomándolos de la forma en que se estipularon en la convención escénica, el espectador tiene que aceptarlo.

Lo que cuenta es la calidad de la escenificación, determinándose a través del actor y a partir del trabajo que éste le haya dedicado. Claro, con su cuerpo, ya que él significa todo el universo que le rodea.

- CREAR ESPECTACULOS PARA CUALQUIER SITIO

Una vez solventadas las dificultades de la escenografía, que vendría a ser uno de los elementos más importantes en los cuales se ha apoyado el Teatro 'tradicional', los otros elementos, como vendrían a ser vestuario, maquillaje, por ejemplo, se refieren exclusi

vamente a los que porta el actor y entonces pasa exactamente lo mismo: la grandilocuencia y delicadeza de movimientos nos dicen que es un personaje de la corte del rey Carlos V, o su máscara gestual nos representa a un prisionero en un campo de concentración Nazi. En conclusión, si los recursos del actor solventaron la escenografía, los otros elementos no son de mayor dificultad.

Así es como el actor, parafraseando al rey sol debe exclamar: El Teatro soy yo. Y en cualquier sitio en que se posa ha de representar.

CONCLUSIONES

EL PAPEL DEL ESPECTADOR

El exquisitamente conflictuado momento histórico que vivimos, exige que se defina nuestra posición. No nos resulta válido hablar sólo del arte por el arte, de las bellas formas huecas que provocan únicamente un placer animal, en el cual predominan las emociones y los sentimientos. Y menos válido aún para los que elegimos un trabajo artístico tan exigente y profundo como lo es el Teatro. El filósofo no tiene por que ser poeta, mas el poeta necesariamente debe ser filósofo. Y filosofar ya no es meramente amor a la sabiduría o sólo buscar y encontrar teóricamente primeras causas y principios de determinados fenómenos o actitudes, sino que es transformar dichos fenómenos y actitudes, no solamente en nosotros o a partir de nosotros, también en el mundo natural y social en el que estamos inmersos. Nuestro grupo "no tiene ni el deseo ni la posibilidad de conquistar el Teatro con el público existente, para representar en ese teatro y ante ese público, obras más actuales o mejores: tiene el compromiso y la posibilidad de conquistar el Teatro para 'otro' público. La nueva producción no pretende satisfacer a la vieja estética" x, sino superarla.

---

x (29).

El teatrero de hoy no puede darse el lujo de ignorar la profunda repercusión que ejerce en el público al crear una obra con una determinada técnica dramatúrgica y escenificarla. No es tiempo únicamente de "jugar al teatrito". No podemos evadir el hecho de que el Teatro lleva a cabo un importantísimo papel en cuanto a afectar la ideosincrasia de la gente se refiere, y en este sentido -como en todos los que ejecuta el ser humano- es política. Claro que las buenas obras trascienden el momento que las engendra y en este sentido van más allá de ser un mero acto político e incursionar así en las alturas inusitadas de libertad que es el arte. Con esto no queremos decir que el arte está por encima de la política ni que los artistas sean libres en una sociedad que tiene su fundamento en la explotación. Nadie es libre mientras exista un solo esclavo.

Lo que sí pretendemos decir es que el arte tiene -y debe aprovechar- la posibilidad de presentar el mundo como algo digno de disfrute, porque está para que lo tomemos, al contrario de lo que nos quieren hacer creer los que lo prostituyen, o sea que el hombre ya está predeterminado, estatuido para siempre, terminado, acabado en un mundo podrido de egoismo.

Independientemente que aceptemos que la función primordial del Teatro -ante la cual todas las otras que le encontremos quedan subordinadas- es la de entretener y divertir a la gente, es necesario sin embargo analizar la fuente del placer que se ha venido utilizando desde los antiguos griegos: la catarsis. Lo que a su vez nos va a llevar a la tarea de analizar críticamente los efectos inmediatos y posteriores a la representación que se llevan a cabo en los espectadores.

Porque, como mencionamos anteriormente, el fenómeno que denominamos 'Teatro', el cual "consiste en la reproducción, en vivo y con fines de entretenimiento, de acontecimientos imaginarios o conocidos por tradición, en los cuales se produce un conflicto entre los seres humanos" (30), para que se lleve a cabo sólo bastan dos elementos

primordiales, de tal forma que si uno faltase no se manifestaría dicho fenómeno: un actor y un espectador.

Ante estos, los demás se vuelven secundarios, ya que, en última instancia, se puede prescindir de ellos. Pero si no hay actor no hay espectáculo, o si no hay espectador, para qué dar el espectáculo. Claro, desde el punto de vista de que construimos para representarlo ante los demás (ya que de antemano concebimos que trabajamos para nosotros mismos, antes que nada, y que solamente la superación del hombre-actor ante sí mismo, se lleva a cabo mediante una labor contínua). Por lo tanto, esencialmente el trabajo teatral va dirigido a los otros. Con nuestro espectáculo afectamos a los demás y a la vez ellos nos afectan. Pero más que nada son los actores quienes perturban profundamente al público. Después de un espectáculo bien logrado, el espectador ya no es el mismo.

Al hacernos concientes de esto, surge la cuestión, ¿cómo debe ser el espectador que pretende nuestro Teatro? Analicemos la función que a través de la historia han venido desempeñando espectador y actor, o sea, el Teatro.

En la época antigua, cuando los que detentaban el poder necesitaban que las normas, tradiciones y leyes fuesen dictaminadas por los dioses para ser aceptadas y puestas en práctica por las diversas capas de la sociedad, el Teatro resultaba un instrumento bastante poderoso para transmitir e implantar la ideología de la clase dominante. Y así, quien se atreviera a trasgredir lo que los 'dioses' determinaron o a ponerlo en tela de juicio, era inevitable que pagara trágicamente su error. En la época en que los 'dioses' estaban contra los hombres, el destino, muchísimas veces determinado por oráculos y signos, era ineludible. Nadie podía salirse de lo que ya se le había determinado. Los personajes tendían a ser de la aristocracia, como ejemplo para las demás clases sociales de que si eso -del escenario- le esperaba a los reyes, entonces ¡qué sería lo que le pasaría a un sujeto 'inferior'!,

nadie se salvaba en ese mundo predeterminado, la voluntad del hombre era juguete en manos de los 'dioses'.

El papel que el espectador jugaba se podía medir por la función del coro. Por su boca, al cuestionar a los personajes, habla el sentir del espectador o manifiesta la manera más justa de actuar con respecto a una determinada circunstancia. El dramaturgo era influenciado por los cánones que regían la vida social. Así es como el punto de vista del público era tomado en consideración, influía en la obra, sentía que formaba parte en los cambios que se llevaban a cabo en la escenificación. Cuando poco a poco fue minimizada o eliminada la participación del coro, se hizo, por lo tanto, lo mismo con la participación del espectador. Aquíel autor mostraba su punto de vista y, por la construcción dramatúrgica, envolvía en el desarrollo de la acción al espectador, brindándole, a partir de la manipulaciónque de esta manera se puede ejercer sobre él, un placer por medio del terror y la piedad que lo conduce al estado de catarsis y, por consiguiente, a la pasividad.

Los movimientos sociales repercuten significativamente en cualquier ser humano y así se manifiestan en toda actividad de su existencia. Menos podría dejar de ser así en las sensibilidades artísticas, mucho más perceptoras que el sujeto cotidiano, enajenado por perseguir desaforadamente un 'modus vivendus' que le permita un mendrugo digno de engañar a la inanición. En cualquier etapa histórica habida, la clase que se halla en el poder intenta por todos los medios, éticamente válidos o inválidos -eso es lo de menos- imponer su ideología. Y si detentar la comodidad , el ocio y el disfrute de una vida fácil es la recompensa para los vanos apologistas del sistema, no se hacen esperar los cantores de la mentira, los juglares de épocas perdidas en la bruma del olvido. Así es como el arte se arrodilla ante el becerro de oro y la poesía se torna solamente un grotesco asunto culinario.

Sería una tontería sin embargo desaprovechar los medios que

ofrece el teatro aristotélico. Lo sabía perfectamente el clero y en un momento determinado lo utilizó para propagar la mitología judeocristiana con actores que, por prestarse a esa farsa mística se salvaban de ser excomulgados y, sus cuerpos muertos, expulsados del camposanto. Y en otro momento, cuando las potencias expansionistas (España, Inglaterra, Francia, Portugal...) decidieron anexarse nuevos territorios para explotarlos parasitariamente y los encontraron en ese inesperado y amplísimo mundo nuevo que tuvo la desgracia de ser naturalmente rico, luz que atrajo el pulular de los vampiros; la iglesia no tuvo grandes conflictos internos ni prolongados titubeos cuando se prestó como arma ideológica contra los paganos ritos de los 'salvajes' conquistados y humillantemente sometidos, utilizando el Teatro para sus viles tareas de evangelización, es decir, de implantación ideológica. Si el actor era entonces una marioneta que al romperse sus hilos esperaba como premio la fatua vida divina, el espectador era un sujeto que había de ser conducido hacia la sumisión y la obediencia y qué mejor que esos preceptos de la ideología judeocristiana tan especiales para mantener débil el espíritu y consolar mojigatos. Los colonizadores fueron entonces la cadena física para los pueblos que redujeron a la ignominia, y los sacerdotes la cadena espiritual que coartaría las posibilidades de pensar en la libertad.

Sólo es hasta el Renacimiento con Lope de Vega y Shakespeare (obsérvese que los países donde nacen estos poetas son las potencias mundiales de ese momento histórico), luego de pasar por el oscurantismo en que la iglesia sumió al pensamiento humano y por tanto, al Teatro, usando a este último para imponer su retrógrada visión del mundo, satanizando a los teatreros que no podía convertir en instrumentos para sus bajos fines, sólo hasta que los hombres empezaron a desprenderse del pesado lastre que había impuesto la iglesia, fue que los dramaturgos tomaron en consideración -incluyendo como personajes de sus obras a las clases bajas de la población, cual nueva instancia

de los temas a tratar. Pero fue principalmente Shakespeare quien dio un giro significativo en el tratamiento dramatúrgico que confería a sus obras. Aparte de hacer intervenir a personajes populares, no sigue apegadamente el esquema aristotélico, en el aspecto de desarrollar una sola acción en un solo lugar. Quizá lo hizo inconcientemente, sin embargo con esto obligaba a adoptar al espectador una actitud diferente en cuanto a entregarse totalmente -sin razonar- a la trama. Sin embargo no fue suficiente para rebasar el esquema aristotélico, ni suficiente para que el espectador cambiara radicalmente su postura con respecto a aprehender críticamente la realidad que se le mostraba a intentar por sí mismo un desprendimiento emotivo de lo que observaba para cuestionarlo. Mas bases sólidas se habían plantado para la nueva poética y el tiempo se encargaría de fructificarlas. El Renacimiento y el Romanticismo fueron dos fenómenos de un mismo proceso: la evolución del capitalismo, el ascenso de la burguesía en su etapa revolucionaria, la lucha de un pensamiento progresista contra otro caduco, el conocimiento de que una clase social que sólo funciona como vampiro debe desaparecer pues detiene el desarrollo de la sociedad. En fin, el ser humano rompiendo ataduras. El Romanticismo oponiéndose a la rigidez mecánica del Neoclasicismo. El hombre en busca de sí mismo tomándose como centro del Universo, la plenitud de los sentimientos hacia la manifestación del yo.

Como la circunstancia socioeconómica determina el pensamiento fue necesario que la burguesía adquiriera predominio sobre las demás clases sociales, principalmente sobre la decadente aristocracia terrateniente, de la cual se había convertido en mortal enemiga. En ese momento el incipiente proletariado apenas respondía con sus intentos de desprenderse del servilismo histórico en el que lo había sumido el feudalismo y no representaba peligro para la revolucionaria burguesía. Una vez que esta se hubo afianzado en el poder económico,

inició la conquista del poder político Entonces los burgueses reclaman para sí la dirección del Estado. Se lleva a cabo un definitivo rompimiento con el pasado. El individuo se torna en lo más importante sobre la Tierra y es libre de hacer con su vida lo que se le antoje (dentro de las normas de la 'libertad de comercio'). Los poetas exaltan el espíritu revolucionario, ellos mismos tratan de ser partícipes de los cambios sociales.

Bajo ese espíritu de rebeldía, de rompimiento con lo establecido, hace su aparición Büchner, transfuga de lo efímero de la vida, y en el relámpago que fue su existencia nos muestra en forma breve pero genial -sólo pudo lograr tres obras y todas magistrales- los cánones que ha de seguir la nueva poética.

A pesar de que las conquistas que hace el espíritu del ser humano respondan a una determinada necesidad histórica y de alguna manera, por el momento en que se manifiestan, sirvan a determinados intereses de algunas clases sociales (se esté o no conciente de ello), a largo plazo a quien verdaderamente benefician es al género humano. Así resultó con la propuesta de Büchner, la cual se gesta bajo un espíritu revolucionario, al que sin embargo, por su gran profundidad, rebasa, ya que éste, por su misma naturaleza clasista, tiende a ser negado por el de otra clase social, que luego de seguir su propio proceso, se ha trocado revolucionaria y que precisamente por negar aquél espíritu que en un momento de su evolución fue a su vez revolucionario, lo ha vuelto obsoleto, eliminable.

Aunque Büchner no haya teorizado respecto a su creación, oponiéndola a la técnica aristotélica, ha contribuido en forma determinante a superarla y su obra ha servido como contradicción de la antigua poética: ya no es una sola acción lineal que se lleva a cabo en un solo espacio y en un lapso determinado. Si en un momento de la trama, el público pudiera lograr la identificación con los personajes, Büchner emplea lo que posteriormente Brecht denominó "efecto de distanciamiento"

y corta la acción con los cambios de lugar, de acción o tiempo con canciones, con parábolas, con poemas, obligando así a que el espectador adopte una actitud diferente a la hipnótica a que lo conduce el Teatro aristotélico.

Entonces llegamos al punto que nos interesa tratar: el espectador que deseamos para nuestro Teatro no puede ser el mismo que el espectador del Teatro elaborado con la antigua técnica. No deseamos un sujeto pasivo que se someta enajenadamente a lo que se le muestra, sino uno para el que sea "un placer transformarse tanto por el arte como por la vida en general, y por el arte para la vida. Por eso tiene que verse a sí mismo y a la sociedad como algo transformable".*

Concluyendo, una obra de Teatro que respete las 'unidades' aristotélicas, provoca en el espectador el fenómeno psicológico denominado 'identificación', el cual lo conduce a que pague, junto con los personajes, culpas que de alguna manera comparte con estos. Dicho pago hace que se libere de sus propias culpas y como ha sido purificado -mediante el terror y la piedad, digamos, en la tragedia y el ridículo y la risa en la comedia-, es decir, 'catarsizado', una vez concluido el espectáculo y sin culpas, el espectador adopta, por lo tanto, una actitud pasiva. Nosotros comparamos la postura a la que se llega por la catarsis con aquella que adoptan los cristianos cuando 'confiesan' postrados ante un sacerdote: éste los libera de sus culpas sólo simbólicamente: pero entonces, el sujeto se permite volver a 'empezar' a pecar porque ya 'nada debe', aunque objetivamente no haya hecho algo por corregirse. Lo mismo sucede con el espectador: al tratarse de una problemática social en el escenario y ahí mismo saldar cuentas con los personajes, el espectador, 'identificado' con estos, ya no siente que deba actuar en su realidad social, pues las cuentas que debiera arreglar con su sociedad han sido saldadas simbólicamente en el escenario y psicológicamente en su yo interno. Por lo tanto, se torna pasivo.

---

* (31)

Intentando erradicar esta situación, aceptamos la propuesta de Brecht, respecto a lo que él denomina "efecto V" o "distanciamiento", el cual "se opone a la identificación, un medio artístico que se viene utilizando en el drama desde Aristóteles, y en el cual los impulsos subjetivos tienen preponderancia en la narración de un suceso, o la representación de un carácter. En él no cuenta tanto la motivación objetiva, es decir social, que impulsa a un personaje a actuar de un modo determinado, sino que lo que cuenta es el "resorte psicológico" interior que hace que se actúe así y no de otra manera.

Para tratar de impedir que el público se identifique con los personajes, en nuestro espectáculo realizamos lo siguiente: cortamos la acción 'lineal' con canciones, poemas, música que ataquen el ambiente que se había creado. Además intercalamos "variaciones" del tema principal.

La obra que mostramos más adelante -'Serpiente dijo'- ha sido elaborada con los lineamientos ennumerados antes. Además cuenta con música expresamente elaborada para ella. Dicha música responde a determinados requerimientos: En unos momentos acompaña la acción y 'crea ambiente', en otras ocasiones, cuando la trama llega a un 'clímax', la música se hace presente y, junto con el texto, compone una canción, con la cual, por ejemplo, se concluye una escena. Así el público, a la vez que pone en juego sus sentimientos y se compromete (hasta cierto punto) con el drama, disfruta diversas manifestaciones del arte. En otras partes, la música irrumpe como un intermedio y crea pequeños conciertos, y no precisamente como una relación obvia de lo representado, sino más bien cual variación del tema que se trata. Es decir, según la trama principal, puede ser que los personajes estén enfrentando un conflicto en el cual

se maneja la indecisión de uno de ellos, entonces entra una canción que propone la inconformidad y la rebeldía ante acontecimientos adversos. O sea, la canción expone lo contrario de lo que muestra la escenificación. Confrontamos así dos puntos de vista diferentes. El público puede elegir libremente el que le parezca conveniente.

TIRAR LOS MUROS DEL TEATRO

Las condiciones materiales, es decir, socioeconómicas, que padecemos nos condujeron a las propuestas que planteamos.

Reconsideremos: Somos un grupo de Teatro que está en contra de las condiciones que impone el 'status' y de acuerdo a todo nuestro desenvolvimiento, hemos creado un espectáculo que tiende a representarse en cualquier sitio. No sólo porque nuestra situación nos lo exige, sino porque consideramos que el Teatro, desde el instante en que se reúnen desinteresadamente sujetos para crearlo, ya está trasgrediendo los cánones sociales, pues resulta extraordinaria la reunión de personas para desarrollar una actividad que no deja ningún beneficio 'material' y que luego van a salir del refugio donde se entrenan para presentarse ante la gente, enarbolando un mundo nuevo o diferente. Hasta aquí la trasgresión es visible. Sólo que precisamente en este punto deja de funcionar como tal, pues al presentarse un espectáculo en un Teatro convencional y 'permitir' que el público elija verlo, deja de trasgredir en el amplio sentido de la palabra. Ya que trasgresión implica violentar los preceptos, agredir los prejuicios, atacar las murallas de conformismo que los otros se han impuesto. Y no precisamente violentar, agredir, atacar, 'con su consentimiento'.

Por los tanto, si queremos llevar, en este sentido, dicha función del Teatro hasta las últimas consecuencias, no podemos reducir el espectáculo a su enclaustramiento entre 'cuatro paredes'.

Debemos 'derribar los muros' del Teatro, presentándonos en los lugares donde no se espere una representación, ante un público que no sepa que va a ser trasgredido, abordado. Con esto estamos implicando una función del Teatro diferente a la que hasta hoy se le había adjudicado y que sin embargo ostentaba. A saber, el Teatro puede, debe presentarse en cualquier parte. Y no precisamente con un panfleto. Sino conservando las características primordiales del arte: belleza, originalidad, profundidad en el tema que se aborde y muchísimo trabajo que lo respalde.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

1.- BARBA, Eugenio: Las Islas Flotantes, 1a ed., México, UNAM, 1983, p. 107-109.

2.- Ibid. pp. 119-120.

3.- Ibid. pp. 132.

4.- Ibid. pp. 138.

5.- Ibid. pp. 121-122.

6.- GROTOWSKI, Jerzy: Hacia un Teatro Pobre, 11a ed. México, Siglo XXI, 1983, p. 16.

7.- BARBA, Eugenio: Las Islas Flotantes, obr. cit., pp. 10-11.

8.- GROTOWSKI Jerzy: Hacia un..., obr. cit., p. 13.

9.- Ibid. p. 16.

10.- Ibid. pp. 27-28.

11.- BARBA, Eugenio: Las Islas..., obr. cit. p. 27.

12.- GROTOWSKI, Jerzy: Hacia un..., obr. cit. p. 86.

13.- Ibid. p. 179.

14.- Ibid. pp. 200-201.

15.- Ibid. p. 214.

16.- Ibid. p. 204.

17.- BARBA, Eugenio: Las Islas..., obr. cit. pp. 51- 52.

18.- Ibid. p. 53.

19.- Ibid. p. 53.

20.- Ibid. p. 56.

21.- BRECHT, Bertolt: La Política en el Teatro, 3a ed. Buenos Aires, Nueva Visión, 1970, p. 66.

22.- BARBA, Eugenio: Las Islas..., obr. cit.,

23.- BRECHT, Bertolt: La Política..., obr. cit., p. 36.

24.- Ibid. pp. 38-39.

25.- ARTAUD, Antonin: El Teatro y su Doble, 3a ed. Buenos Aires, Sudamericana, 1970, pp. 49-50.

26.- BARBA, Eugenio: Las Islas..., obr. cit., p. 52.

27.- Ibid. pp. 38-40.

28.- CANNETTI, Elías: Masa y Poder, la ed. España, Alfa, 1983, pp. 205-214.

29.- BRECHT, Bertolt: La Política..., obr. cit., p. 19.

30.- BRECHT, Bertolt: Escritos Sobre Teatro, 3a ed. Buenos Aires, Nueva Visión, 1970, p. 108.

31.- Ibid. p. 191.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

1.- BRECHT, Bertolt: Teatro, 1a ed., La Habana, Arte y Literatura, 1981.

2.- D'AMICO, Silvio: Historia del Teatro Dramático, 1a ed., México, Hispanoamericana, 1961, 4 tomos.

3.- NIETZSCHE, Friedrich: El Nacimiento de la Tragedia, 7a ed., Madrid, Alianza, 1984.

4.- SAZ, Agustín del: Teatro Social Hispanoamericano, 1a ed., España, Labor, 1967.

5.- SILVA, Ludovico: Teoría y Práctica de la Ideología, 12a ed., México, Nuestro Tiempo, 1982.

6.- STANISLAVSKI, Konstantin: El Arte Escénico, 10a ed., México, 1985.

APENDICE

SERPIENTE DIJO

(Apoteosis de la carne)

PERSONAJES

Serpiente
Adán
Eva
Dión
Noche

PRELUDIO

DION:

Noche, lentitud mágica del murmullo enfebrecido por lo inesperado, radiante escudo contra lo débil del prejuicio, mariposa esbelta relampagueando gozo, jardín fastuoso de espigas retumbantes, eco alegre de oscuridad enloquecido, oceánica solemne, frenesí locomotivo.

Noche, con mi conjuro inmemorial, lo estéril de los valles torna en paraiso y de la ceniza revive el rayo de la risa, lo cándido acuático de la pureza, el capullo fecundo de la flama.

Noche, cautivemos el más recóndito anhelo de las sombras, cristalicemos su fuga hacia la vendimia y en nuestra cosecha de placer que desvanezcan su tristeza, asesinen su temor.

Noche, ahuyentemos implacables la débil voluntad que aprisiona la golondrina del deseo, ahoguemos entre carcajadas la mentira que conduce al desengaño, florezcamos en el espejo de los ojos, sin fronteras, el rito loco del amor.

Y APARECE SERPIENTE

Adán

¿Qiién eres?

Serpiente

Carne de tu carne

Adán

¿Cómo?

Serpiente

Dios por tus anhelos

Adán

¿Por qué hablas con acertijos

Serpiente

Quién no comprende
el aliento de la vida
lleva toda la eternidad
una cruz cuestas.

Adán

¿Me maldices?

Serpiente

El deseo más oculto
se torna oráculo

Adán

Blasfemas

Serpiente

El desacuerdo es oruga,
predicción de alas

Adán

¿No temes la ira divina?

Serpiente

Cuando en tu corazón no hay paz
son dioses hasta las piedras

Adán

Bien fácil mereces castigo

Serpiente

Quisiera el preso
encarcelar aves,
asesinar jardines.

Adan

No entiendo lo que dices

Serpiente

¿Comprenderías si te ofreciera un fruto?

Adán

No valen tus ofertas,
prefiero disfrutar la duda.

Serpiente

Diez dogmas para tu angustia.

Adan

¿Por qué insistes en adivinanzas?

serpiente

No existe el temor al mañana
para quien sabe transformar la nada

Adán

¿Qué es la nada?

serpiente

El espejo mejor contesta.

Adán

No me interesa, vete
(pausa)
¿Qué deseas? ¿Qué buscas?

Serpiente

Un placer que no entiendes,
un placer que temes.

Adán

¿Por qué trasgredes mi paz?

Serpiente

El animal debe quedar atrás

Adán

¿Acaso no te reconoces?

Serpiente

Para no herir, la luz tiene disfraz.

Adán

El truco oculta maldad

Serpiente

Todo es malo, todo es bueno,
saber elegir es lo que muestro.

Adan

¿Elegir qué?

Serpiente

Lo que quieras elegir

Adán

Me perturbas, déjame

Serpiente

Elegir no lo que dicta el miedo,
sino el afán más profundo.
¿No te gustaría comprender
que las estrellas brillan para tí,
que las aguas desbordan orgullo
al reflejar de tu imagen lo bello
y el resplandor del sol atrapado gira
por el candor de tu sonrisa?
¿No te gustaría penetrar
el delicado misterio de la flor,
la ecuación perfecta de las aves,
el influjo de la luna sobre el mar,
el aroma salvaje de la noche?

Adán

No me corresponde rebasar límites
que se me han impuesto.

Serpiente

Tener en tu mano el universo,
la plenitud del gozo.

Adán

Lo que dices me resulta falso,
¿cómo usurpar el derecho del eterno,
violentar sus leyes inquebrantables,
exigir explicación de los árboles,
romper su armonía inmutable,
negar su aliento de vida en mi cuerpo
y en todo lo que miran mis ojos?
¿acaso es mentira lo que toco?

Serpiente

El temor te deja ciego,
no reconocerías ni tu propio reflejo.

Adán

Teniéndo a él de mi lado
nada me atemoriza.

Serpiente

Qué vana esperanza,
Te derrumbarías sabiéndote sólo.

Adán

Nunca me abandonará

Serpiente

Desde siempre estás abandonado.

Adán

Me perdería si te hiciera caso.

Serpiente

¡Te encontrarías si escucharas!
(pausa)
El temor y el deseo de compañía son la trampa,
la soledad no debe buscar alivio,
es en sí la tormenta y el faro,
el fuego que aviva la inquietud,
el supremo recurso de la luz

Adán

¿Entonces mi compañera?

Serpiente

Será tu máxima prueba,
lo intrincado de tu sendero,
profecía de tu abismo.
Mas cuidate de hacerla tu refugio,
sería el naufragio del mundo

Adán

Pero me fue otorgada
para aliviar mi soledad.

Serpiente

Nadie puede dar
lo que no le pertenece
ni aliviar lo sano.

Adán

¿Niegas que nos haya creado?
que le pertenecemos?
también tú eres su criatura.

Serpiente

Qué afán de rebajar la vida.
En cuanto el ave vuela
se pertenece a sí misma.
tú no quieres volar

Adán

¿Volar? ¿Cómo?

Serpiente

Con las alas del conocimiento,
arrancando del árbol el fruto.

Adán

Eso está prohibido-

Serpiente

Para quien no se atreve,
nada está permitido

Adán

Tengo todo lo que pueda desear

Serpiente

Qué gran felicidad,
el paraiso del animal

Adán

Sí, soy dichoso, no quiero cambiar.

Serpiente

Cuídate de la comodidad,
es la peor de las tumbas.

Adán

Y tú cuidate de colmar mi paciencia,
me está cansando tu irreverencia,
¿Cómo te atreves enjuiciar
los preceptos divinos?

Serpiente

¿Cómo puedes permitir
que rija en tí la mentira?

Adán

¿A qué te refieres?

Serpiente

¿Qué piensas que te pueda ocurrir
si comes el fruto del bien y el mal?

Adán

Lo que Dios me predijo.

Serpiente

Yo te aseguro que no morirás.

Adán

Tu infamia no tiene límite.

Serpiente

Tu simpleza parece tontería...

Adán

No quiero escuchar más, vete.

Serpiente

... y tu precaución cobardía.

EVA

Mi cuerpo es,
dos piernas,
el viento y el mar.

Mi cuerpo es
todo mi ser.

Un punto perdido,
imaginaria separación
de alma y ser.

Peligro que invento
alma del viento,
vagina ritual.

Mi cuerpo es
todo mi ser.

Sin embargo
cada quien deber ser
cada cual
y entender
que la soledad
viene a ser
un deber,
para inventar el amor.

Para inventar el amor.

INTERLUDIO I

Tan suave descendiste
que a pesar de ser el vigía más atento
a la metamorfosis pétrea
de los soles más lejanos
y al rayo en que se transforma
el colibrí cuando irremediablemente
vislumbra la brillante hermosura
de su presa,

No supe en que instante,
engalanada con áurea pureza
y en el tacto gatos de seda,
plasmaste, cruelmente tierna,
la ansiedad de mi alma
en el estío de tu capricho
y las flores de tu boca
cercaron los intentos de salida,
los deseos de escape.

Me convertí en implacable
asesino de ídolos
hasta quedar solo
con mi nuevo culto.

El paraiso inmarcesible
fue entonces el frenesí de tu cuerpo
y el único sendero para mi planta
la luz de tus ojos.
La luz de tus ojos.

INTERLUDIO II

Al reflejarme el lago entre sus lirios no puedo evitar sonreir, me gusto. Por eso me quito la ropa, estorba. Me agrada recorrer mi cuerpo con la mirada.

El caballo de mi corazón avisa al desbocarse que unos ojos -- dulces descansan en mi nuca. No volteo, las ninfas huyen si se les mira. Soporto el reto y nos enfrascamos en la bella lucha de resistencia. El agua ofrece el pretexto para iniciarla. mi - pie hace vibrar el lago.

Se acerca la sutil vigilante, trae dispuesta su red de encantos, conoce la magia de la sorpresa. Sabemos que es difícil que un - truco funcione cuando ambos contendientes juegan con alas. Ya - está cerca y se dio cuenta que las mías están plegadas y tensas De ahí que venga con tal cautela. Seré paciente y Prudente.

La música que despiden sus ademanes dice que es deliciosa, y - muy puntual, justo el reino del crepúsculo, el baile eternamente retomado de las musas.

La tengo al alcance de mi ansia, casi me tiene enredado. No -- moveré un músculo. He de vencer, no habrá cabida en mi alma -- para la ansiedad. Ya lanza su red, ya se disparan los ensueños, ¡falló su tirada, está en mis manos! se agita ¡Le gusta sentirse presa! veo su risa pintada por el placer, qué tibieza, ¡la -- tengo en mi poder! ¡le gusta sentirse presa!.

Eva

Hola

Serpiente

Sabía que vendrías sola

Eva

¿Por qué?

Serpiente

Sentía cómo tus pasos
te conducían aquí...

Eva

Sabes halagar

Serpiente

...Bella como la verdad

Eva

¿No mientes?

Serpiente

Sólo a quien se teme

Eva

¿Le mentiste a mi compañero?

Serpiente

Consecuencia lógica
de la anterior pregunta

Eva

Contesta

Serpiente

oyó lo que quiso escuchar

Eva

¿Es cierto que no temes al señor?

Serpiente

¿Te daría miedo una sombra?

Eva

¿Así lo catalogas?

Serpiente

Mentirosa sombra de ilusión

Eva

¿Entonces yo que soy?

Serpiente

Un ángel acaso un sol.

Eva

Te burlas?

Serpiente

Sería burlarme de mí

Eva

¿Hablaste de un raro placer?

Serpiente

(ríe)
No es para tí

Eva

¿Por qué no?

Serpiente

Te daría miedo

Eva

¿A tí te da miedo?

Serpiente

No

Eva

¿Entonces tú me proteges?

Serpiente

No es tan fácil,
quizá no pueda hacerlo

Eva

Me decepcionas

Serpiente

No malentiendas,
cuando no se controla uno
puede ser su propio enemigo

Eva

¿Temes que no pueda controlarme?

Serpiente

A nada le temo.
¿crees poder controlarte?
y empezar desafiando
lo que muy caro se te prohibe?
¿Tendrías valor suficiente
para encarar el insondable misterio
que es la profundidad de tí misma?

Eva

Es lo que provoca comer el fruto?

Serpiente

Es poco lo que he dicho

Eva

Por favor, dime más. Quíen eres?

Serpiente

Esencia del fruto,
tu deseo más intenso.

Eva

Por qué lo hiciste?

Serpiente

Hacer qué?

Eva

Besarme

Serpiente

Que yo te bese?
Ni siqiera lo había pensado.

Eva

Pero lo hiciste.

Serpiente

Más parece la exigencia de tu deseo
(la besa)

EVA

Si así fuese lo diría.

SERPIENTE

Pues dilo.

Eva

Resulta que no quiero

Serpiente

En serio?

Eva

(pausa)
Si comiera del fruto moriría?

Serpiente

Aceptar las prohibiciones del poder
es hundirse irremediablemente
en la mentira.

Eva

Moriría?

Serpiente

Si ser como él es morir,
entonces sí, morirías .

Eva

¡Ser como él!, como Dios!

Serpiente

Más aún, a tí no te vencerá el olvido.

Eva

Sería inmortal?

Serpiente

¡Qué aburrido! eso es mera vanidad,
vencer al olvido es crear

Eva

Está bien, no quiero vivir para siempre

Serpiente

Me alegro que lo entiendas

Eva

Cuándo permitirás que lo pruebe?

Serpiente

Cuando estés preparada

Eva

No lo estoy?

Serpiente

No

Eva

Qué necesito?

Serpiente

Pensar sin miedo

INTERLUDIO III

Quiero decirte
que te amo tanto
tuyo es mi cuerpo
que te amo tanto

Quiero decirte
que estoy limpio
de esperarte

Sólo quimeras
me acarician
cada mañana
me congelan

Quiero decirte
quiero tenerte
quiero amarte
quiero violarte
quiero sangrarte
quiero matarte

Amor mío

Quiero decirte
que te amo tanto
tuyo es mi odio
que te amo tanto

Sólo quimeras
me acarician
cada mañana
me congelan

ADAN

Es que el amor
es una cosa rara
llena de golpes
que necesita
una caricia
para seguir
gozando
los golpes

El esclavo
mientras exista
nos refleja
¿Cómo amarte
encadenado?

INTERLUDIO IV

Sabía que ¡pagar por la más encantadora entrega! era, desde el principio un soberano fracaso. Afortunadamente aprendí - encontrar placer hasta por la miel de una mariposa posándose en el letargo hastiado de mi amanecer, afortunadamente -- encontré la belleza azul de cada día.

Pude entonces fabricar el grillo que inevitablemente -- cantaría mi espuma, encadenaría dulcemente mi tobillo.

Inventé al frenesí loco de la aurora, forjando los ambiguos caprichos fragorosos del invierno, la palabra más absurda - del dialecto:
Amor
Amor
Amor
Amor
Amor
Amor...

¿JUNTOS?

Adán

Dónde estuviste?
(Pausa)
No quieres responder?

Eva

Perdida

Adán

Qué dices?

Eva

Qué importa?
Ya estoy aquí.

Adán

Me hiciste falta
(pausa)
Sin darme cuenta,
me quedé dormido
y tuve un sueño muy extraño,
soñé que te perdía.
(Pausa)
Caminábamos juntos,
de pronto se abre la tierra
y te traga el abismo,
desesperado te llamaba
y sólo respondía tu risa
perdiéndose en lo profundo,
yo no me atreví a saltar,
voy al árbol del bien y el mal
y ya no tenía frutos,
lleno de angustia pedí ayuda
y todo se volvía oscuro,
sólo respondía tu risa
perdiéndose en la profundo.
(pausa)
No quiero perderte.

Eva

No tiene un sueño
porque cumplirse,
aquí me tienes, no?

Adán

Sí, pero...

Eva

Olvídalo.

Adán

Me impresionó mucho,
era tan real.

Eva

Qué pasaría si...?

Adán

si...?

Eva

No, no

Adán

Qué tienes? Por qué callas?

Eva

No tiene caso

Adán

Habla, no te lo guardes.

Eva

Quizá no entiendas.

Adán

Entender qué?

Eva

Lo que me pasa

Adán

Qué te pasa?

Eva

No sé. estoy confundida.

Adán

Por qué?

Eva

No me siento la misma.

Adán

Sí, te noto extraña

Eva

No sé que tienen mis ojos,
todo lo miro diferente,
yo misma no me reconozco.

Adán

No eres feliz?

Eva

No sé si alguna vez lo fuí,
siento que sólo vegetaba,
Igual que una planta,
igual que una bestia,
caminaba por caminar,
comía por comer,
cumpliendo un rito
que no entendía.

Adán

El abismo

Eva

Cómo?

Adán

Y ahora?

Eva

Ahora lo que me rodea me afecta.

Adán

Te daña?

Eva

Me confunde

Adán

Mi pobre niña.

Eva

Sí, pobre al no tenerme

Adán

Qué te falta?

Eva

Lo que tengo me oprime

Adán

Y quisieras...

Eva

Marcharme.

Adán

Del edén? A dónde?

Eva

No lo sé.

Adán

Aquí tenemos todo.

Eva

Y a la vez nada tenemos.

Adán

Fuera de aquí, qué tendríamos?

Eva

Nuestro principio.
Inventaríamos un sol para nosotros,
un jardín en el desierto
(pausa)
Por qué guardas silencio?

Adán

Qué puedo decir?

Eva

¡Dime que sí!

Adán

Me parece tan extraño,
como si te hubiese cambiado mi sueño,
comiste del fruto?

Eva

El fruto? no, no.

Adán

Hablaste con serpiente, verdad?
(pausa)
No lo puedes ocultar

Eva

Dijo que tenía miedo.

Adán

De comerlo?

Eva

Que era mentira

Adán

Pensar que morirías

Eva

Qué es morir?
El no darte cuenta que vives?
no es también estar muerto?
Adán, probemos el fruto.

Adán

Qué dices? lo prohibido?

Eva

Prohibido por quién?
yo nunca me lo prohibí

Adán

El lo prohibió

Eva

Mentirosa sombra de ilusión

Adán

No son tus palabras,
por tí serpiente habla.

Eva

Qué importa de donde venga la verdad?
probemos el fruto.

Adán

Estás dispuesta?

Eva

Con toda mi alma.

INTERLUDIO V

Te quiero más allá de solo penetrarte.
Sin embargo no traicionaría
las tiernas trampas que me impuse
en la fiesta inerte de la alegría.

Puedes venir sigilosamente por mis descuidos
y cruzar la infinita defensa de mis recuerdos,
alardeando el pavo real de tu soberbia.
Puedes cruzar mis antiguos pantanos
y del grito sacar la flaca venganza del golpe,
atacar hasta que las rodillas entiendan
el sol ardiente de la carne.

¿Aceptarías que me negara a tu belleza?
acaso sepas que no opondría mi fuerza,
acaso mi destreza rinda la plenitud de tu valle
y otra vez surja el esclavo
por los débiles lazos de la sangre.

Mas tomaré las armas contra el espejo
si no consigo descifrar tu guiño.

Y predigo que celebraré siempre
dulcísima vendimia con el fruto
y mi guerra por la paz
elevará el árbol que plante.

¿Me acompañarías?

CANCION

Tomar el conocimiento,
luchar cada momento,
destruir monumentos.

Así el fruto resplandeciente
de cada mañana luminosa
nos conducirá al recinto
de la flor radiante
y será necesario mostrarse agradecido
que la vida no sea sueño

Y el camino bifurcado
sea un suave vaivén
que conduce verdemente
a la sonrisa

Eva

Estoy dispuesta,
ya no tengo miedo

Serpiente

Segura?

Eva

¡Segura!

Serpiente

Y si mueres?

Eva

Tú aseguraste
que eso no pasaría

Serpiente

Y si miento?

Eva

(mirándolo a los ojos)
No mientes

Serpiente

No puedes conocer mi pensamiento

Eva

No me engaña mi sentimiento

Serpiente

Si no sabes lo que sientes,
menos puedes adivinar lo que quieres

Eva

Puedo demostrar lo contrario

Serpiente

¡Hazlo si puedes!

Eva

(besa a serpiente)

Serpiente

Tu manera fácil

Eva

No me lo parece,
tuve que romper con tantas cosas.

Serpiente

Y piensas que ahora estoy comprometido
por un beso y debo entregarte el fruto

Eva

No lo hice por conseguir algo,
sólo afronté un asunto íntimo.
Si quieres darme el fruto
que sea sin condición,
no deseo que se me cobre
lo que no debo

Serpiente

Ya era tuyo sólo por haber venido.
He aquí el maravilloso árbol.
(Aparece un árbol con frutos bellísimos
y florido en su esplendor).
arranca lo que te pertenece,
toma el corazón de la vida,
la flor de las sonrisas

Eva

Antes respóndeme a esto:
Puede ser tan profundo tu deseo
que te haga sentir
el beso de "alguien"
sin que te lo haya dado?

Serpiente

Creo que sí.

Eva

Yo también lo creo
(arranca el fruto
y sin dejar de mirar a serpiente,
lo come)
¿quién eres?

Serpiente

(mientras dice lo siguiente
desaparece suvemente
al son de una melodía bellísima)
Quién soy ángel mío?
alas púrpuras de tu amanecer,
relámpago de tu querer
fuego intenso de tu delirio,
pozo de estrellas en tu desierto,
el jardín que llevas dentro.

Quién soy ángel mío?
vuelo regio de tu quimera,
ansia fugaz de tu primavera,
hambriento cansancio de tu estío,
promesa oculta del universo,
miel amarga del beso.

Quién soy ángel mío?
solamente tu sueño,
solamente tu sueño,
sutil ángel mío.

INTERLUDIO VI

Escarbar hasta que las uñas se desgarren
es obligación si la sangre
se ha de alquimizar en flores.
Los abismos de silencio
son los enfrentamientos cotidianos
si el rebaño ha quedado
santamente pastando en su valle oscuro.

Crear el mundo a partir del caos
en sólo una vida,
es la invitación más atractiva,
se descubre entonces el ancla
que detiene el vuelo
y la forma trapezoidal de cortar
de un tajo la horca.

¿Por qué cuando más lejos
tus piernas endulzan más?
se llega a la fantasía
que el amor es indestructible.

¿MAS JUNTOS?

Eva

Ven, Adán, acércate,
no sé en qué árbol te hallas
pero siento tu mirada

Adán

Qué tienes?

Eva

No estoy muerta y soy feliz,
comí el fruto

Adán

Sí, lo ví

Eva

Mirabas desde entonces
y no te acercaste?

Adán

No moriste,
no ibas a morir,
todos lo sabíamos.

Eva

Todos?

Adán

Sí, todos

Eva

También él?

Adán

El antes que nadie

Eva

Y que piensas?

Adán

Ya no creer lo que diga

Eva

Por qué lo hizo?

Adán

Mentir?

Eva

Sí, por qué mintió?

Adan

Ya esta viejo,
siente que pierde su poder,
no sé...

Eva

Mas qué nos importa él?
Adán, tienes que comerlo,
córtalo tú mismo.

Adán

Qué sientes?

Eva

Que mi corazón desborda alegría,
el palpitar de todas las cosas,
de nuestros cuerpos la hermosura.

Adán

¡Eva!

Eva

Oh, no encuentro palabras
para hacerte ver
lo bello que ahora
me parece la vida,
anda, cómelo
(Adán corta un fruto y lo come)

DISTINTOS

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

Eva

Qué sientes?

Adán

Tenías razón,
todo lo miro diferente
¡Qué bella eres!
creo que nunca te había visto
(se desnudan).

Eva

Yo también te veo hermoso

Adán

Qué bella eres.
(se acarician,
se aman).
Qué bella.

Eva

Tengo frío, abrázame

ADAN - EVA

Hemos de abandonar la tierra
donde el río dulcifica los inviernos
y el sol agota cada jornada pero es clemente.
A nuestro paso quizá se abran sólo tinieblas
que ahorquen las yeguas de nuestras pesadillas
y llenen de sobresalto a los viejos dioses.
Mas no retrocederemos
pues mantenemos el corazón enhiesto.
Para no aumentar la bruma
que es nuestra única promesa,
no pensaremos ni por un momento
en la felicidad de esclavos
que atrás queda.
Los que por oscura circunstancia
no marchan a nuestro lado,
haremos de cuenta que han sido
bendecidos por el camposanto
y no nos dañará su recuerdo,
sabemos no arrepentirnos
y seguros estamos que el destino
romper no puede el cerco de nuestra mano.
Así que abandonados, sonriendo brillamos
¡Y no retrocederemos!

CANCION

Cuando intentan tomar el cielo
buscan los dioses actuar solos,
porque a fin de cuentas el destino
se vuelve cosa de uno solo.

Una parte de cielo
resplandece mi corazón,
nada pierdo en la vida,
tengo todo a mi favor.

Adán

Es cierto lo que dices,
llegó la hora de irnos,
no podemos permanecer,
ya no sería lo mismo.

Eva

No te alegra?

Adán

Ya me había acostumbrado,
todo lo teníamos fácil.

Eva

Y ahora ya no
Da miedo verdad?

Adán

No es precisamente miedo,
es la angustia de saber
que sólo nos tenemos a nosotros.

Eva

¡Tienes razón!
¡Tienes razón!
alegrémonos por eso,
ahora nos pertenecemos,
no somos de nadie
más que de nosotros mismos,
tú de tí, yo de mí.
(ríe)

Adán

(riendo)
y estamos solos.

Eva

Y tenemos que trabajar.

Adán

Qué importa si fuimos nosotros
quienes elegimos nuestro destino.

Eva

Plantaré un jardín
más bello que el edén.

Adán

Seré mi propio señor,
se cumplirá lo que dijo serpiente.

Eva

Qué?

Adán

Seremos Dios.

Eva

Puede ser tan profundo tu deseo
que te haga sentir
el beso de alguien
sin que te lo haya dado?

Adán

Por qué ahora preguntas eso?

Eva

No lo sé. responde

Adán

(pausa)
No, no lo creo.

Eva

Sí, así lo pense
Qué sientes por mí?

Adán

Que preguntas tan extrañas.
(pausa)
te quiero

Eva

Realmente me amas?

Adán

¡Claro! debo hacerlo,
eres mi compañera.

Eva

Sólo por eso?

Adán

Fuiste creada para mí.

Eva

Te parece suficiente?
me amas porque debes
y no porque quieres,
soy tu mujer
porqué estoy creada para tí,
Tú no puedes elegir?
No podemos elegir?

Adán

A donde quieres llegar?

Eva

Debo aceptar todo como venga?

Adán

No te basta estar juntos?

Eva

No me basta

Adán

Qué deseas? No me quieres?

Eva

No lo sé
(pausa)
al irnos del paraiso,
debemos seguir juntos?

Adán

Tienes otra opción?

Eva

Si tú te perteneces
y yo soy de mí,
podríamos intentarlo
cada quien por su lado.

Adán

Eso pretendes?

Eva

Sí, quiero vivir sola,
enfrentar la vida por mí misma
dejar de ser una costilla,
quiero sentir los pasos del silencio
venciendo mis noches y mis pesadillas
quiero abrazar mi fuego
bajo la cariñosa canción de la lluvia,
quiero sucumbir a los azotes del viento
y nadie husmeando mi desierto.
Quiero morir sin auxilio
entonando alabanzas al mundo,
quiero, acaso, saber llegar a tí
desde las llagas de mi necesidad,
quiero sentir el frenesí de la humedad
crudamente royendo mis huesos
obligándome a dar otro esfuerzo
en pos de mi cruel estrella
que ni siquiera se vislumbra.
Quiero no poder conciliar el sueño
sintiéndome alegremente sola
y frecuentar los rincones más oscuros
en busca de la caricia que yo sepa hacer mía,
o volver heróicamente derrotada, sobre mis pasos
al templo cálido que alberga mi voluntad.

Quiero no ser una cosa fríamente regalada
y sólo pisada por la indiferencia del recuerdo,
quiero decidir el color de mi horizonte,
mis pasos, mis gestos, mi muerte.
(pausa)
Adiós amor.
(lo besa).

Adán

Hasta luego, ángel mío.
(Eva, que ya iba de salida,
se vuelve muy sorprendida,
mas sin embargo se va).

Dion

Ante la grandilocuencia de un beso,
por mis propios gestos
se han venido abajo los cultos
que mis ademanes erigieron
y el eco de mi espíritu
impulsa la armoniosa danza
de los astros.

Permito en la desplegada magnitud
sin descanso de mis alas
suavemente repose noche su tibieza
luego que el silencio más profundo
del crepúsculo cuenta
las luciérnagas de mi corazón.